

DOS ADAPTACIONES DEL *COLOQUIO* CERVANTINO. LOS *TEATROS EJEMPLARES* DE JUAN MAYORGA Y GASTÓN BORGES



MIREN USUNÁRIZ IRIBERTEGUI
GRISO, UNIVERSIDAD DE NAVARRA (ESPAÑA)
mirenusunariz@gmail.com

RESUMEN:

La originalidad de la última de las *Novelas ejemplares* incluye, asimismo, dificultades en su adaptación a la escena. Este breve artículo se propone llevar a cabo un acercamiento a dos recreaciones actuales del *Coloquio*, de Juan Mayorga y Gastón Borges, para descubrir los modos en que enfrentan la obra cervantina, los puntos de contacto con el modelo, así como el traslado de la mirada personal de cada dramaturgo.

Palabras claves: *El coloquio de los perros*, Miguel de Cervantes, Juan Mayorga, Gastón Borges.

TWO THEATRICAL RECREATIONS OF THE COLOQUIO. THE DRAMATIZATIONS OF JUAN MAYORGA AND GASTÓN BORGES

ABSTRACT:

The originality of the last of the *Exemplary novels* includes difficulties in its dramatization. This article sets out an approach to contemporary dramatizations of the *Coloquio*, done by Juan Mayorga and Gastón Borges, to find out the ways they confront the original, the connections they set up, besides the mark of their own legacy.

Keywords: *El coloquio de los perros*, Miguel de Cervantes, Juan Mayorga, Gastón Borges.



La obra cervantina fue, desde su recepción más inmediata, ya en el siglo XVII, objeto de adaptaciones y recreaciones teatrales: surgieron piezas derivadas tanto del *Quijote* como de *La Galatea*, el *Persiles* y, por supuesto, de las *Novelas ejemplares*¹. Un buen número de estas últimas ofrecía material suficiente para ser llevado a la escena, si bien, tal y como señala Vaiopoulos,

los comediógrafos del siglo XVII reelaboraron sobre todo los textos en los que estructura, fábula, personajes y ambientación ya están ajustados a la comedia de enredo, como *La gitánilla*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia*².

Este carácter más o menos flexible de las obras no las eximía, sin embargo, de una serie de cambios necesarios para su traslado desde el género narrativo hasta el teatral, que afectaban a personajes, tramas secundarias y temporalización, entre otros³.

I. EL ORIGINAL CERVANTINO

El coloquio de los perros no contaba, según las premisas que distingue Vaiopoulos, con los rasgos adecuados para convertirse en una función representable. Aunque el argumento de la obra es, *a priori*, sencillo –dos perros en el hospital de la Resurrección de Valladolid, Cipión y Berganza, descubren una noche que pueden hablar y deciden aprovechar la ocasión para narrar su vida hasta el momento– su complejidad formal, su adscripción a un género literario o su interdependencia con el relato anterior han suscitado multitud de hipótesis y estudios posteriores, y podían considerarse obstáculo considerable para las

¹ La realización de este trabajo ha sido posible gracias a una ayuda predoctoral para la Formación de Profesorado Universitario (FPU18/02792) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Sobre estas adaptaciones teatrales, véase, por ejemplo, la bibliografía que a este respecto recoge Agapita JURADO SANTOS en su volumen *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas*, Kassel, Reichenberger, 2005; o el volumen *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, ed. Carlos Mata, Pamplona, Eunsa, 2012, que contiene varios artículos que estudian diversas recreaciones teatrales cervantinas desde el XVII hasta la actualidad.

² Katerina VAIPOULOS, «Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán», en *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la AISO. Prosa*, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, II, p. 499.

³ *Ibid.*, p. 500.



tablas.

En primer lugar, a pesar de que la historia funciona bien de manera autónoma –ya lo apunta Cervantes en su *Prólogo* cuando señala que «no hay ninguna (de las novelas) de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso [...], así de todas juntas, como de cada una de por sí»⁴– se advierte rápidamente que el final de la novela anterior, *El casamiento engañoso*, sirve de marco introductorio para el *Coloquio*: el alférez Campuzano acaba de abandonar el hospital de la Resurrección y se encuentra con el licenciado Peralta a quien relata su desengaño amoroso y a quien ofrece un cartapacio que contiene la historia, redactada por él mismo, de los dos perros a los que escuchó charlando una noche durante su convalecencia.

Lo que el personaje de Peralta y nosotros leemos, y lo que Cipión escucha, recuerda mucho al género picaresco (una serie de aventuras que le han acontecido a Berganza a lo largo de su vida a mano de sus diferentes amos) que no se puede desvincular, más aún en este caso, de las narraciones lucianescas, ni carece de semejanzas directas con la obra de Apuleyo, *El asno de oro*⁵.

Varios de los episodios del relato sirven, además, como pretexto para hacer sátira de tipos y costumbres, lo que permite a su vez establecer puntos de contacto con el resto de novelas cervantinas: por ejemplo, el retrato que se hace de los modos de vida de los gitanos, incluyendo el episodio del asno, recuerda inmediatamente a *La gitanilla*.

Estas características responden a la narración concreta de Berganza, pero no podemos olvidar que hay un receptor inmediato de la historia que, además de ser en el relato de la bruja Cañizares protagonista de la misma, interviene constantemente con correcciones o comentarios, muchas veces de carácter metaliterario, «en una posición de superioridad reconocida siempre», otorgando al texto el calificativo de «coloquio» y aproximándolo al modelo de los «diálogos lucianescos y erasmistas»⁶. A partir del personaje de Cipión vamos descubriendo, de algún modo, el resto de perspectivas que «filtran» el conjunto de peripecias de su amigo y la superación cervantina de los moldes preestablecidos:

⁴ Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2002, I, p. 52.

⁵ Antonio REY HAZAS, «Género y estructura de “El coloquio de los perros”, o “cómo se hace una novela”», en *Lenguaje, ideología y organización textual en las novelas ejemplares*, ed. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, pp. 121-123.

⁶ *Ibid.*, p. 123.



Entre el núcleo novelesco central (esto es, la vida de Berganza) y su propia perspectiva, el lector encuentra los puntos de vista intermedios que aportan el narrador todopoderoso; el escritor del *Coloquio*, Campuzano; el receptor-lector del mismo dentro del texto, Peralta; los comentarios de Cipión, y la nueva óptica que presupone la historia de Cañizares⁷.

El *Coloquio* se cierra con el término de la lectura del licenciado Peralta que evita continuar con el debate sobre la veracidad del parlamento entre dos perros y otorga valor a la obra en su ficcionalidad⁸: le basta la agudeza con que se ha construido sin importar «que sea fingido y nunca haya pasado»⁹. De este modo, el lector no se ve obligado a atenerse a una conclusión unívoca sobre el sentido de lo escrito –tanto en lo que respecta al *Coloquio* como al resto de *Novelas*– sino que dispone de un ejemplo de distanciamiento dentro del material narrativo para situarse también con libertad frente al texto¹⁰.

Para Sánchez, de hecho, esa autonomía de interpretación viene favorecida por la presencia de rasgos propios de lo teatral: «en última instancia, el discurso dramático penetra en la novela para cumplir plenamente la función social a la que esta escritura se encomienda: desarrollar el potencial imaginativo del individuo»¹¹. De este modo, según su análisis, Berganza adquiere el papel de un espectador y al mismo tiempo sirve de fundamento para las historias de carácter «entremesil» que relata; tanto él como Cipión son en cierta manera personajes-actores, mientras que el narrador interviene exclusivamente para «situar el movimiento escénico» y sus aportaciones tienen el carácter de «mera acotación metatextual»¹².

A partir de estas características se puede advertir la aptitud de la novela para ser trasladada a un escenario, y no resultaría extraño, entonces, que autores contemporáneos se sirvieran del material que ofrece el *Coloquio* para dar lugar a recreaciones teatrales más o menos respetuosas con el original. No obstante, a lo largo del siglo XX, no

⁷ *Ibíd.*, p. 127.

⁸ «La verosimilitud es, pues, un problema interno, no externo. [...] la literatura hace aparecer como posible, como verosímil, lo que en la vida real sería totalmente absurdo y disparatado», *ibíd.*, p. 139.

⁹ Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2002, II, p. 359.

¹⁰ Tal y como señala Rey Hazas, «el objeto (es que) el lector vea que la verosimilitud es una cuestión literaria, no de vida o de verdad, sino de lectura, de apreciación, y pueda distanciarse, y proyectar por ende su distanciamiento sobre las demás novelas» (véase Antonio REY HAZAS, «Cervantes se reescribe: teatro y Novelas Ejemplares», *Criticón*, 76, 1999, p. 148).

¹¹ Francisco J. SÁNCHEZ, *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, New York, Peter Lang, 1993, p. 35.

¹² *Ibíd.*, pp. 164 y 161.



contamos con demasiadas adaptaciones escénicas de la novela; entre 1939 y 1989, la cartelera española solo recoge un título, *Cipión y Berganza* de Félix González Petite, basado en textos de Cervantes y no exclusivamente en el que nos concierne¹³.

II. DE LA HUMANIZACIÓN ANIMAL A LA ANIMALIZACIÓN HUMANA. *PALABRA DE PERRO* (2003), VERSIÓN DE JUAN MAYORGA

En contraste, los años inaugurales del siglo XXI nos brindan una versión actual del *Coloquio*, de la mano de Juan Mayorga, autor y director madrileño al que se suele incluir en el grupo de dramaturgos que, nacidos en torno a los años sesenta, se van consolidando a finales del siglo y a los que, inicialmente, se dio el nombre de «alternativos», pero que más tarde pasaron a ser conocidos «bajo la denominación de “Generación Bradomín” por ser los primeros en recibir el galardón de igual nombre en los años inmediatos a su instauración»¹⁴.

La trayectoria de Mayorga está ampliamente consolidada por decenas de obras teatrales que han saltado las fronteras nacionales y que han sido reconocidas con diversos premios, entre ellos el Premio Nacional de Literatura Dramática, y recopiladas y editadas en varios volúmenes como *Teatro 1989-2014* o *Teatro para minutos*, una colección de sus piezas más breves¹⁵.

Entre todas ellas abundan los juegos intertextuales, las referencias explícitas o implícitas a otros materiales, tanto literarios como históricos o filosóficos, y fundamentalmente las adaptaciones o recreaciones de obras clásicas. Germán Brignone, al estudiar estas dramaturgias, establece una división muy útil entre las llamadas «Adaptaciones poéticas», caracterizadas por no presentar demasiadas alteraciones del modelo, ni «ninguna intervención seria de la poética del autor en interferencia o complemento con la de los autores fuente»¹⁶, Lope, Calderón y Valle Inclán en este caso; y las «Adaptaciones genéricas», de textos de Cervantes o Santa Teresa de Jesús, entre

¹³ Véase la tesis de Manuel MUÑOZ CARABANTES, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, Madrid, 2002. Ofrece un catálogo que incluye las adaptaciones de Cervantes que se representaron a lo largo de cincuenta años.

¹⁴ Germán BRIGNONE, *Tránsitos, apropiaciones y transformaciones. Un modelo de cartografía para la dramaturgia de Juan Mayorga*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 21-23.

¹⁵ Juan MAYORGA, *Teatro 1989-2014*, Segovia, Ediciones La uña rota, 2014.

¹⁶ Germán BRIGNONE, *op. cit.*, p. 122.



otros, y que se actualizan con menos fidelidad en algunos aspectos. No obstante, hay que señalar que, aunque al hablar del proceso de adaptación (bien de obras dramáticas, bien de novelas o incluso de creaciones poéticas), las posturas son dispares y oscilan entre quienes toman partido por un menor número de modificaciones y quienes prefieren trasladar su aproximación particular al texto base, debemos tener en cuenta cuál es la actitud del propio autor. En sus reflexiones en torno a la tarea del adaptador, Mayorga señala que lo más relevante para él es la consideración del tiempo que transcurre entre ambos trabajos y la conciencia de una fidelidad que no solo atañe al original sino que tiene que tener en cuenta también al público de hogaño y procurar, en definitiva, mantener una cierta armonía entre ambos elementos¹⁷.

El drama *Palabra de perro*, elaborado, tal y como anota su autor a partir de *El coloquio de los perros* de Cervantes, publicado en 2004 y estrenado en 2010¹⁸, se inscribe dentro del grupo de adaptaciones genéricas del que ya hemos hablado; asimismo, formará parte del proyecto de *Teatros ejemplares*, que nace en 2013 de la mano del Centro de Cultura de España en Buenos Aires, el Teatro Cervantes y al que se van sumando dramaturgos contemporáneos de distintas nacionalidades con el objetivo de ofrecer versiones de las *Novelas* de Cervantes para conmemorar el cuarto centenario de su publicación.

El primer nivel en el que se percibe el trabajo del madrileño con el relato clásico es aquel que concierne al lenguaje escogido; muchas veces el léxico o las expresiones se modernizan para resultar más accesibles para el espectador, aunque en ocasiones se recojan enunciados casi idénticos al original:

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 33-40.

¹⁸ «La obra se estrena en marzo de 2010 en la Sociedad Cervantina de Madrid con dirección de Sonia Sebastián y actuación de Juan Ceacero como Berganza y Fernando Valdivieso como Cipión» (véase Ana María GÓMEZ VALENCIA, *La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga*, Madrid, 2016, p. 223, tesis doctoral inédita).



«¿Qué perro es este, que tiene señales de ser bueno?»
«[...] ponle luego el collar de *Leoncillo*, el perro que se murió, y denle la ración que a los demás, y acarícialo, porque tome cariño al ható y se quede en él»¹⁹.

SEÑOR.-¿De quién será este perro, que tiene señales de ser bueno?

SEÑOR.- Ponle el collar de *Leoncillo*, el perro que se murió, y dale su ración. Y acarícialo, porque te tome cariño²⁰.

En general, el estilo es sencillo, con rasgos de humor —«¿Ves ese cactus? Antes era un funcionario de correos»²¹, dirá la Vieja Cañizares— y sátira de algunos de los tipos a los que menciona Berganza en su discurso.

El argumento de la obra es, en un principio, similar a aquel que le da origen: dos perros, Berganza y Cipión, entablan una conversación en que el primero da fe de los hechos que le han acontecido y los amos que ha tenido hasta el momento. El diálogo tiene, prácticamente desde que se inicia, un objetivo claro, propuesto por Cipión: descubrir el porqué de su insólita capacidad; al contrario que en el modelo cervantino, en el que los personajes parten de la idea de que «no hay para qué ponernos a disputar nosotros cómo o por qué hablamos»²². De ahí que la disposición del tiempo también se vea alterada:

Se invierte aquí el orden temporal diacrónico del relato original por una forma regresiva: los Cipión y Berganza de Mayorga no entienden por qué hablan siendo perros, proponen contarse su vida hacia atrás²³.

Por otra parte, los episodios que relata Berganza coinciden en gran parte con los del original, exceptuando aquel en el que acompaña a los gitanos y aquel en el que sirve a un morisco: ambos pasan a incorporarse en un monólogo de Berganza, en el que se denigra y critica igualmente a varios colectivos (gitanos, moros, judíos).

El resto de aventuras tampoco están exentas de modificaciones que, normalmente, se ocupan de poner al día algunos de los tipos y figuras para facilitar su adecuación al contexto del espectador. Algunos ejemplos: si en *El coloquio de los perros* uno de los

¹⁹ Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, pp. 305-306.

²⁰ Juan MAYORGA, *Palabra de perro. El gordo y el flaco*, Madrid, Teatro del Astillero, 2004, p. 13.

²¹ *Ibíd.*, p. 45.

²² Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 301.

²³ Germán BRIGNONE, *op. cit.*, p. 99.

amos había sido un mercader sevillano con dos hijos, en *Palabra de perro* este se convierte en un hombre de negocios madrileño con un solo hijo, apodado como el Pijo, que apenas asiste a la universidad y recibe, por tanto, clases particulares de un profesor; asimismo, el caballo robado que compra el alguacil pasa a ser, en el teatro de Mayorga, una moto que venden al Policía dos timadores de Alcobendas.

Igualmente, el espacio en el que se sitúa la acción varía de una representación a otra: en el texto del XVII las historias de Berganza tienen como marco geográfico mayoritario –hasta su llegada a Valladolid– el territorio andaluz (Sevilla, Montilla, Granada), mientras que en la versión actual sus aventuras se localizan en un ambiente madrileño. Sin embargo, lo relevante para el análisis es el lugar en el que los canes mantienen su plática que, en el caso cervantino, queda claro ya en el título, el hospital de la Resurrección, frente a las primeras acotaciones del texto de Mayorga, que no nos dan ninguna localización precisa: «De noche. Berganza despierta. No sabe dónde está», aunque inmediatamente la intervención de Cipión nos ofrece alguna pauta: «No irás lejos. No saltarás la verja» advirtiéndonos acerca de un espacio cerrado y carcelario. Será imprescindible avanzar en la acción para obtener datos más concretos –«Luz de una linterna que se acerca. Otra viene del lado opuesto. Entre las dos componen una imagen fragmentada del lugar: un campo de refugiados para perros»²⁴– que confirman la intuición del lector de que ambos se hayan en un estado de encerramiento involuntario.

Precisamente con esta novedad y extrañeza del espacio se vincula otra de las modificaciones más significativas que introduce *Palabra de perro*: los personajes del Guardia Viejo y el Guardia Joven. Si el resto de personajes se hacen presentes en la escena solo a través de los recuerdos de Berganza, es decir, en el nivel de la evocación²⁵, esta pareja funciona como obstáculo para el diálogo y sus repentinas apariciones obligan a los protagonistas a un cambio de actitud.

Por su parte, el rol de Cipión, que en el *Coloquio* intervenía con aclaraciones, críticas o sugerencias, se va adecuando más (conforme avanza el relato) a su condición actoral hasta que llega a sentirse tan partícipe de las memorias de su compañero que tratará

²⁴ Juan MAYORGA, *op. cit.*, 2004, pp. 7 y 14.

²⁵ «A lo largo de toda la obra aparecen aproximadamente 16 personajes episódicos en escena, que hacen parte del relato que cuenta Berganza a Cipión. [...] Se establecen dos niveles escénicos distintos que por momentos conviven de manera simultánea. Uno que corresponde a la “realidad” de los personajes, en el caso de *Palabra de perro*, Cipión y Berganza enjaulados en el campo de refugiados para perros, y otro de nivel “ficcional” que corresponde a los distintos episodios del pasado de Berganza» (véase Ana María GÓMEZ VALENCIA, *op. cit.*, pp. 202 y 213).

de influir sobre el rumbo que adquieren²⁶.

Asimismo, a pesar de que el resto de personajes posee un carácter más bien episódico, uno de ellos, el de la Vieja Cañizares, sobresale por resultar fundamental para la trama ya que, como ocurría en la novela de Cervantes, constituye un punto de inflexión en la historia, en tanto que contribuye a revelar el origen humano de los dos animales. En este caso, ella es la única que se ha dirigido a Berganza como a un hombre, lo que hace que el animal, confuso, sugiera alguna hipótesis para su origen perruno:

BERGANZA. – No entiendo nada, Cipión. ¿Esta bruja me convirtió en perro?

CIPIÓN. – Deja en paz a esta chiflada. No es ella la que hizo de ti un perro. Entre todos hicieron de ti un animal.

Irrumpen en la trama dos miembros de una patrulla ciudadana que advierten que Berganza carece de documentación, sin la cual «vale menos que un perro»²⁷, hecho que avisa al espectador de la condición real del protagonista: no es sino un hombre que, habiendo recibido un trato que corresponde a las bestias, creyó de manera cierta que era una de ellas. Después de narrar su huida de los ciudadanos, Berganza cae dormido; nada más despertar recuerda brevemente a su amo, el Autor de teatro, y reanuda, ya convencido de su naturaleza humana, su charla con Cipión que, pese a haber sido el primero en reconocer la verdadera naturaleza de ambos, ahora parece querer renunciar a ella y toma las palabras de su amigo en sentido «metafórico»:

CIPIÓN. – Por ejemplo, cuando dices: «Fue la gente la que me convirtió en perro». Lo que quieres decir es que a veces se te olvidaba tu ser animal, pero la gente te lo recordaba.

El final de la obra se produce tras una nueva irrupción de los guardias en la escena comentando el modo de librarse de ambos protagonistas, atacándolos y llevándolos «al barco»; estos, frente a la inmovilidad que habían mostrado anteriormente, se convencen para responder y defender su humanidad.

Mayorga se sirve entonces de la obra cervantina para adecuarla a un contexto de recepción y, así, emplea el acontecimiento milagroso de la charla entre ambos canes

²⁶ *Ibíd.*, p. 211.

²⁷ Juan MAYORGA, *op. cit.*, 2004, p. 53.

«como un modo de exponer las problemáticas españolas actuales desde la legitimidad de una de las grandes figuras de la historia de su literatura»²⁸. La forma dialogada y la abundancia de acción en los relatos que narra Berganza son material suficiente para una trasposición al escenario.

Además, cabe destacar que *Palabra de perro* «es la primera obra de Mayorga en la que irrumpe el animal como protagonista absoluto de la acción»²⁹, aunque su predilección por enlazar lo animal con lo humano en un sentido metafórico ya era acusada en obras anteriores y continuará siendo una tendencia en la poética del autor, normalmente (como ocurre en este caso) como cauce para la reflexión en torno a la deshumanización del hombre y la crítica de realidades sociales.

III. A VUELTAS CON LO METALITERARIO. *EL COLOQUIO DE LOS PERROS* (2016), VERSIÓN DE GASTÓN BORGES

Abordar brevemente otro ejemplo de adaptación contemporánea nos parece pertinente para ver los distintos modos de aproximación a un mismo material.

Al proyecto de *Teatros ejemplares*, que inicialmente contaba con propuestas de autores argentinos y españoles, se incorporó también la Fundación Amigos del Teatro Solís premiando las versiones de cinco autores uruguayos entre las que se encontraba *El coloquio de los perros* de Gastón Borges. Se estrenó en abril de 2016 en dicho teatro y fue seleccionada para el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de julio de ese mismo año.

Lo primero que destaca es que, al contrario que Mayorga, que había decidido modificar el título de su obra frente al original por la dimensión de los cambios introducidos, Borges decide conservarlo, sin que ello se vea acompañado, como podríamos pensar, de una mayor lealtad al texto cervantino, puesto que también aquí las transformaciones son profundas en varios puntos.

La obra se desarrolla en un hospital público, en la consulta del médico, el licenciado Peralta, a la que acuden tres pacientes enfermos de sífilis: Campuzano, Cipión y Berganza. Los tres se dedican a hablar y relatar sus andanzas y anécdotas mientras Peralta

²⁸ Germán BRIGNONE, *op. cit.*, p. 100.

²⁹ Gema GÓMEZ RUBIO, «El animal como personaje en el teatro de Juan Mayorga», *Tonos digital*, 30, 2016, p. 5.

los va examinando, les toma los datos y va disponiéndolo todo para su ingreso, contando con la ayuda ocasional de la enfermera Caicedo. De nuevo, el rasgo de crítica se hace presente en la obra contemporánea, aunque de forma velada; tal y como cuenta su autor:

El coloquio recuerda los experimentos de sífilis de EEUU en la década del 40 en Guatemala, de manera que se establece una conexión con la última novela ejemplar: *El coloquio de los perros* de Cervantes se ubica en una crisis de los sistemas de salud en el siglo XVI debido a la emergencia de la sífilis en Europa. Esta adaptación de la novela encuentra en la enfermedad el contacto entre Europa y América³⁰.

Además, frente al ejemplo anterior de Mayorga, que no contaba en ningún caso con la novela marco, el uruguayo recurre al *Casamiento engañoso* como parte de la trama principal, lo que le da cierta facilidad para introducir los episodios del *Coloquio* sin tener que presentarlos sobre la escena, recreándolos tan solo a través de la oralidad. Cipión y Berganza dejan entonces de ser animales para conversar como individuos y quedan, dentro de la jerarquía de personajes, en el mismo nivel que Campuzano: los tres están caracterizados como ancianos, locuaces y algo indiscretos a veces, que han llevado una vida no demasiado holgada, pero repleta de anécdotas. Por su parte, Peralta asume en cierto modo el rol de Cipión en el modelo cervantino, proporcionando las explicaciones oportunas a los demás y avisando contra la murmuración y el escarnio.

Las distintas aventuras se van introduciendo en el desarrollo por boca de los tres pacientes, en orden al principio (el trabajo en el matadero, la vida con los pastores...) y de forma intermitente después: Campuzano, por ejemplo, narra la historia del comisario y el escribano que engañaban a los turistas; más adelante, Berganza contará las estafas de un sujeto anónimo que se hacía pasar por justiciero pero concertaba sus hazañas con los ladrones; finalmente, Cipión recordará algo que escuchó cuando era joven: el episodio de otro comisario al que engañaron para que comprase un caballo robado. De este modo, lo que en *El coloquio* de Cervantes corresponde a un solo lance, aquí se aprovecha para construir tres relatos y dar voz a los tres protagonistas.

En el diálogo las narraciones poseen cierta entidad, aunque se vean interrumpidas por apreciaciones de Peralta o por exigencias de la exploración médica; no ocurre así con los momentos en los que se introducen, a la noche, episodios de delirio de los enfermos

³⁰ Gastón BORGES, *Almagro OFF. La veleta, Programa del Festival Internacional de teatro clásico de Almagro (7/31 julio de 2016)*.

en los que se alude a las mismas cuestiones, pero convertidas estas en recuerdos y sueños espantosos:

CAMPUZANO: Hay que irse. Nos quieren untar con sangre de bruja.

BERGANZA: ¡Auxilio! ¡Auxilio!

PERALTA: No grite.

CIPIÓN: Lo que tu madre parió, y le mostró que había parido dos perritos; y así como los vio dijo: «Aquí hay maldad», y se murió.

BERGANZA: ¡Auxilio!³¹

Como vemos en el diálogo, muchos de estos sucesos van a cumplir la función de introducir la temática original de la capacidad de habla de unos perros, que será reiterada varias veces sin que ninguno de los personajes le otorgue demasiado crédito:

BERGANZA: Perros que hablan. Cualquiera disparate. Cuando ya no sabemos qué inventar... empezamos a hablar pavadas.

CIPIÓN: Son cuentos que se cuentan³².

Sin embargo, hay a lo largo del drama ciertos apuntes que, como ocurría con la obra de Mayorga, hacen considerar que el rasgo animal queda supeditado a una intención crítica que reflexiona en torno a la marginalidad y las condiciones de acceso a un sistema de salud. De nuevo, las palabras del autor certifican el contexto de la obra, cuando él mismo nos dice que la situación de los personajes «también recuerda la última gran crisis económica en el Río de la Plata en 2002, que hundió en la pobreza a miles de personas»³³.

Así, los perros del *Coloquio* cervantino iniciaban su charla admirados por lo milagroso de su capacidad; en esta adaptación de Gastón Borges también los personajes sienten que la coyuntura a la que han accedido es extraordinaria:

PERALTA: ¿Está esperando hace mucho tiempo?

CAMPUZANO: ¿En la plaza? Hace unos días. Es un milagro poder sentarme en una silla y estar hablando así como un ser humano³⁴.

³¹ Gastón BORGES, *El coloquio de los perros*, en *Teatros Ejemplares. Las Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes a través de la mirada de dramaturgos contemporáneos*, ed. Almudena Javares Francisco, Madrid, AECID, 2016, p. 483.

³² Gastón BORGES, *op. cit.*, 2013, p. 498.

³³ Gastón BORGES, *op. cit.*, 2016.

³⁴ Gastón BORGES, *op. cit.*, 2013, p. 474.

La adecuación del drama a un momento y unas circunstancias actuales conlleva, en este caso, el uso de un lenguaje que en nada coincide con la novela fuente del XVII, ya que ni siquiera encontramos fragmentos que retomen con exactitud el texto cervantino, como sí ocurría en la versión de Mayorga. Otra novedad destacable, en este sentido, es la disposición del texto en tres capítulos que se corresponden con tres jornadas consecutivas incluyendo las noches: durante el día asistimos a la conversación y cuando oscurece se suceden las escenas de alucinaciones, transiciones que en la representación quedan pautadas por un descenso de la luz y un ruido de maquinaria clínica.

El final de la obra resulta, asimismo, fundamental para establecer nexos con el *Coloquio* cervantino: después de que la enfermera Caicedo acompañe a los ancianos, quedan en la escena (de noche, en la consulta) ella y Peralta, este último contestando una llamada telefónica cuyo contenido constituye un punto de inflexión para la trama:

Estoy terminando... Me falta sólo el final, pero lo tengo en la cabeza... Está bueno... Sí... No, el tema central son dos perros que hablan... Sí. La idea es cuestionar el sistema de salud, y la sociedad en general. Es un texto crítico... La idea es más complicada en realidad, es una historia dentro de otra... Claro. La primera es un tipo que está internado para una curación de sífilis. Hay una plaga de sífilis y el tipo en una noche escucha que están hablando dos perros, ¿entendés? Ahí escribe lo que escucha que dicen los perros, ¿entendés?... Ahí va. La historia dos viene a ser los perros que se cuentan sus vidas, los dueños que tuvieron, y así. [...] A mí me parece que puede funcionar. Es gracioso, tiene gancho me parece... Sí, algunas cosas las escucho acá, eso lo agrandas, lo achicas, le mezclas cosas, yo qué sé, es un viaje. Es un viaje...³⁵.

Asistimos entonces al carácter metaliterario de la obra: el licenciado, que casi al terminar la primera jornada había escuchado desde una grabadora parte del diálogo entre los pacientes (que habíamos presenciado en directo sobre la escena momentos antes) se sirve de su labor en el hospital para recoger datos, curiosidades, anécdotas e historias que escucha y traslada «alteradas» al libro que escribe. Su posición recuerda de algún modo a la del personaje cervantino de Campuzano, autor del *Coloquio* en la ficción, que transcribe con maestría al papel lo que supuestamente ha escuchado en el hospital de Valladolid.

³⁵ Gastón BORGES, *op. cit.*, 2013, p. 500.

Borges recoge de este modo el juego constante de puntos de vista intermediarios que concurren ante el lector de la novela cervantina –espectador en este caso– cuando propone relatos insertos dentro de otros, enriqueciendo así las posibilidades de interpretación.

IV. CONCLUSIONES

Las dificultades que puede ofrecer *El coloquio de los perros* de Cervantes en su traslado a la escena –por la naturaleza animal de sus dos protagonistas, por su vinculación con la narración anterior o por la cantidad de relatos que se insertan en ella, entre otros– lejos de ser un impedimento, resultan para los dos autores examinados un estímulo a la hora de dar lugar a creaciones propias.

Hemos visto cómo cada uno de ellos traslada su mirada personal al texto. Mayorga, procurando no desviarse excesivamente de la forma del original, mantiene a los personajes, varios fragmentos del diálogo y conserva la disposición de las historias, todo ello con la intención última de procurar con su teatro un «desenmascaramiento de la mentira»³⁶, dando voz a la crítica de situaciones contemporáneas en las que el hombre es realmente tratado como un animal. Si en el relato cervantino asistíamos a un diálogo sobrenatural y a una reflexión sobre las posibilidades de la ficción, en el drama de Mayorga se nos descubre la capacidad de la literatura para motivar el pensamiento crítico.

Gastón Borges, por su parte, también construye su recreación sobre la censura de realidades contemporáneas, enlazando (de manera menos evidente, eso sí) con asuntos como la precariedad y la enfermedad de sífilis. Sin embargo, lo interesante en este caso es el sentido metaliterario que recupera el desenlace, enlazando el *Coloquio* con el *Casamiento engañoso*, y que resultaba fundamental (y problemático al mismo tiempo) en el original cervantino.

En definitiva, nos hallamos ante dos modos de aproximación al peculiar diálogo de Cipión y Berganza, que manifiestan la potencialidad teatral de la novela ejemplar y que, aunque no mantengan estricta fidelidad al texto de Cervantes, han sabido reinterpretarlo y otorgarle la vigencia que merece cuatro siglos más tarde.

³⁶ Juan MAYORGA, *Teatro 1989-2014*, Segovia, Ediciones La uña rota, 2014, p. 19.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BORGES, Gastón, *El coloquio de los perros*, en *Teatros Ejemplares. Las Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes a través de la mirada de dramaturgos contemporáneos*, ed. Almudena Javares Francisco, Madrid, AECID, 2016.
- , *Almagro OFF. La veleta*, Programa del Festival Internacional de teatro clásico de Almagro 7/31 julio de 2016.
- BRIGNONE, Germán, *Tránsitos, apropiaciones y transformaciones. Un modelo de cartografía para la dramaturgia de Juan Mayorga*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.
- GÓMEZ RUBIO, Gema, «El animal como personaje en el teatro de Juan Mayorga», *Tonos digital*, 30, 2016, pp. 1-13.
- GÓMEZ VALENCIA, Ana María, *La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga*, Madrid, 2016, tesis doctoral inédita.
- JURADO SANTOS, Agapita, *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- MATA, Carlos, ed., *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, Pamplona, Eunsa, 2012.
- MAYORGA, Juan, *Palabra de perro. El gordo y el flaco*, Madrid, Teatro del Astillero, 2004.
- , *Teatro 1989-2014*, Segovia, Ediciones La uña rota, 2014.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, Madrid, 2002.
- REY HAZAS, Antonio, «Cervantes se reescribe: teatro y Novelas Ejemplares», *Criticón*, 76, 1999, pp. 119-164.
- , «Género y estructura de “El coloquio de los perros”, o “cómo se hace una novela”», en *Lenguaje, ideología y organización textual en las novelas ejemplares*, ed. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse Le Mirail, 1983, pp. 119-143.
- SÁNCHEZ, Francisco J., *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, New York, Peter Lang, 1993.

VAIOPOULOS, Katerina, «Las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán», en *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la AISO, Prosa*, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, II, pp. 499-511.



DOI: 10.14643/81E

RECIBIDO: NOVIEMBRE 2018

APROBADO: FEBRERO 2019